الفصل الثالث

الإيقاع الجمالي في شعر نزيه أبو عفش

1- التبئير المشهدي.

2- المناورة التشكيلية.

3- التراكم الفني.

4- الصدمة المشهدية.

5- شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة.

6- شعرنة النداء ومداليله المفتوحة.

* نتائج واستدلالات.

الفصل الثالث

الإيقاع الجمالي في شعر نزيه أبو عفش

إن الإيقاع الجمالي من أكثر الإيقاعات إثارة في شعر نزيه أبو عفش، نظراً إلى ما تنطوي عليه قصائده من مثيرات جمالية غاية في المباغتة والإثارة والتراكم الدلالي والمفاجأة السردية والقفلة المشهدية والعمق التصويري والحرفنة الشعرية في الانتقال بين المواضيع والرؤى والأفكار المتدرجة من الحيز الجزئي إلى الحيز الكلي، ومن البساطة والسهولة إلى المفاجأة والمراوغة والإدهاش والانتهاك المتعمد للنواميس الطبيعية والاجتماعية والرؤى الواقعية إلى فانتازيا الرؤيا وعبثية المشاهد والدلالات وصخبها الفانتازي المثير.

ومن تدقيقنا في البُعد الجمالي لمثيرات قصائد نزيه أبو عفش نلحظ انبناءها على مثيرات جمالية غاية في المباغتة والإثارة الشعرية، نذكر منها:

1. **التبئير المشهدي:**

ونقصد بـ[التبئير المشهدي]:

تكثيف الرؤية الشعرية حول مؤوّلة المحور أو المركز الاستقطابي للمشاهد الشعرية، لتبدو المشاهد الشعرية مجزَّأة في سياقها المفرداتي البسيط، لكنها متفاعلة على مستوى التشكيل والرؤية الكلية عامة، مما يجعل المشاهد متمركزة حول مؤولة نصية تشكل بؤرة المشهد ومركز استقطاب جزئياته ومداليله كافة.

وقد استطاع نزيه أبو عفش أن يزعزع المخيلة الشعرية بإضفاء دلالات جديدة على مشاهد واقعية بوصفها نوعاً من التفعيل والتبئير المشهدي حول مؤولات

متخيلة ومشاهد غير مرئية، بغية تحفيز المخيّلة لدى المتلقّي لتلقّي هكذا مداهمات مشهدية مبئّرة للحدث أو المشهد النصي بشكل عام، كما في قوله:

"صناديقُ بريدِ الموتى مليئةٌ بالأزهار:

صفراء قادمةٌ من جهةِ الموت

بيضاء تحلمُ أن يكون لها ماضٍ صالحٌ للذكرياتْ

زرقاءُ تتنفسُ – من ذبحاتِ أعناقِها – رائحةَ سمواتٍ آفلةْ

حمراءُ فاجرة مثخنةٌ بفضائحِ الجمالْ

ورديةٌ، شاحبةٌ، بنفسجيةٌ، نادمة، نعسانةٌ وخجولةْ

عطشانةٌ ومندَّاةٌ بماءِ حيائها.

أزهارٌ. أزهارٌ. كثيرٌ من الأزهارْ! لكن... لا تسمعُ ضحكة.

وأسفلَ البطاقةِ (كأنْ لم يتذكر أحدٌ ميراثَ الألم!):

تمنياتُ الأصدقاءِ بمئةِ عامٍ أخرى من السعادة....

الأزهارْ: ربيعٌ مذبوحٌ ينتحبُ على مائدةِ ربيعٍ يُذبحُ.

الأزهارْ: بابا نويل الموتى.

أبداً، ليست ربيعاً. إنها رسائلُ الخريفِ ممهورةً بخاتمِ الأبدية....

أقولُ، ولا أحدَ يصدِّق: لا أريدُ الأزهارَ بل الذين أرسلوها"[(1)].

تتمفصل مداليل هذه القصيدة حول مؤولة الموت، مكرساً مصفوفة متكاملة من الدوال الشعرية، حول هذه المؤولة المؤولات الشعرية المبئرة لمشاهد الموت، كما في الصور التالية "**صناديقُ بريد الموتى مليئةٌ بالأزهار: صفراء قادمةٌ من جهةِ**

(1) عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر ، دار المدى، دمشق، ط1، ص 238-239.

الموت ربيعٌ مذبوحٌ ينتحبُ على مائدةِ ربيعٍ يُذبَح. الأزهار: بابا نويل الموتى"، إن تكرار مؤولة الموت – في هذه القصيدة – دليل تبئير هذه المؤولة واستحواذها على فضائها الدلالي، واللافت أن الشاعر يؤسِّس عالمه الجدلي على الاصطراع الدلالي بين مؤولة الربيع والأزهار التي تمثل حقل الخصوبة والجمال ومؤولة الموت والخريف التي تمثل حقل العقم، إذ إن هذه الدوال تعكس حركة جدلية مبئرة للمشهد الشعري الذي يجسده الشاعر على المستوى المشهدي والتصويري بشكل عام، دالاً من خلاله على هاجس القلق وحالة الصراع الداخلي القائم بين الإحساس باليأس والموت والإحساس بالأمل والحلم الذي سرعان ما يخبو فجأة وتطفو مؤولة الموت على الدوال كلها مؤذنة بالقتامة والسواد.

وقد يبني الشاعر عالمه الشعري مبئراً المشهد حول جدلية "**الموت والحياة**" و"**الصعود الهبوط**"، كما في قوله:

"**هو ذا، في أصفرِهِ الباهتِ الحزينْ،**

يصعدُ وينزلُ على حبلِ هواءٍ سريٍّ مشدودٍ بينَ سقفِ السمواتِ

وسقفِ الهاوية.

يصعدُ وينزلُ.

ثم يصعدُ وينزلُ

لا النزولُ يدنيهِ من "تحتٍ"

أرضٍ تثبتُ وتنحِّي

ولا الصعودُ يوصلُه إلى"فوقٍ"

نافذةٍ أو شرفةٍ أو ساريةِ برجٍ.... يصعدُ وينزلُ هواءً ....

ثواني الكابوسِ الصغيرةِ العشرُ (عشرٌ !..) صارتْ الأبديةَ.

وهو يصعدُ وينزلُ

ويصعدُ وينزلُ ويصعدُ..

ولا تنتهي الأبدية.....

ما بين فوقٍ شاهقٍ وتحتْ..

بينَ تحتٍ غامقٍ وفوقٍ كابوسيّ

يتقاذفهُ مكوكُ الفزعِ، وينذرهُ (ينذرني) بضربةِ موتٍ لا رادَّ لها.

وأنا، فوقَه وفوقَه، معلقاً بصيحاتِ قلبي، بلا حولٍ غيرِ حولِ العاجز،

أتفرَّجُ على موتِه فلا تخرجُ مني غيرُ صيحةٍ لا...

وما الذي أستطيعُه، وأنا فوقُ، وهو بينَ تحتٍ وفوق !...

ما الذي يستطيعُه أبٌ عاجزٌ ليسَ بوسعِه أن يستطيع ؟!

ما الذي.... غير أن أجعلَ صياحَ قلبي أعلى...

وأمدَّ لهُ حبالَ عيني... يتمسكُ بها وينجو ؟..

ما الذي...؟

وهو يصعدُ وينزلْ ويصعدُ وينزلْ"[1].

تتأسس الحركة الشعرية – في هذه القصيدة – على دينامية المشهد الشعري الذي يعتمد إثارة الحركة المشهدية بالتضاد والمنافرة الدلالية بين الجمل الشعرية التالية: "**يصعدُ وينزلُ. ثم يصعدُ وينزلُ لا النزولُ يدنيهِ من "تحتٍ" أرضٍ تثبتُ وتنحّي ولا الصعودُ يوصلُه إلى "فوقٍ" نافذةٍ أو شرفةٍ أو ساريةِ برجٍ**". واللافت –

(1) المصدر نفسه، ص 35-37.

على الصعيد الدلالي – أن الشاعر يشعر بتذبذب الحالة لديه بين الصعود والهبوط، مؤكداً أنه يعيش حالة من التذبذب بين صعودٍ إلى فوق ونزولٍ إلى تحت وهو ما بين فوق وتحت لا الصعود يوصله إلى فوق ولا النزول يدنيه إلى تحت، إن هذه الحركة المشهدية تُعمِّق فداحة الموقف الشعري المأزوم الذي يعيشه الشاعر، حزناً على ولده الذي فقده بين مشهد النزول ومشهد الصعود وهو يعيش تذبذب هذه الحالة بكل مصداقيتها المشهدية وحرارة اللحظة الشعرية المشهدية المأزومة، باثاً من خلال منعرجات الجمل والفراغات والنقط تكرار الأفعال والأسماء الدالة على هذه الحركة الجدلية، كما في الدوال التالية **[يصعدُ ينزلُ]** و**[تحتَ فوقَ]** و**[يوصل يدني]**، و**[فوقَ شاهقٍ تحتَ غامقٍ]**، إن هذه الأحاسيس النفسية تنطوي على مداليل عميقة، تتأتَّى من عمق المشهد وفداحة الرؤية المأزومة التي يكرسها على المستويات كلها.

وقد يأتي التبئير المشهدي حول مؤولة **[اليأس / الحلم]**، مفعِّلة لإيقاعها الدلالي والمشهدي في آن، كما في قوله:

"**بقوةِ اليأسْ**

بقوةِ تناقضِ الأفكارْ

بقوةِ ضعفِ الحقيقة

وجاذبيةِ الهزائمْ بقوة ما حلُمنا وما سوف نحلمُ: سنواصلُ العيشَ

سنواصلُ العيشَ

ونقولُ: عشنَا. تألَّمنا وعشنا.

خضنا الحروبَ والخيباتِ ومكائدَ الحبِّ وعشنا

بكينا على أمواتٍ كثيرين

وعشنا...

عشنا موتاً طويلاً: عشنا الحياة"[1].

يعتمد الشاعر في تحريك إيقاع القصيدة على التبئير المشهدي حول مداليل العلاقة الجدلية القائمة بين **[الموت والحياة]** و**[الحلم واليأس]**، مفعِّلاً إيقاعها بالصخب الدلالي والتضاد المشهدي بين رؤاه الوجودية للحياة ورؤاه الفلسفية للوجود، فهو يرى في الحياة مظاهر التناقض والازدواج والتنافر كلها، فعلى الرغم من تعاستها وخيبتها ومكائدها المريرة استطاع الشاعر أن يعيش الحياة لكنها عيشة الأموات لا عيشة الأحياء، عيشة التعاسة واليأس لا عيشة الحلم، والأماني، والمشاعر الدافقة بألق الحب وصداه الوجودي الجميل، إن هذه الرؤية المشهدية تعكس حركة جدلية ومناورة تشكيلية مردُّها الثورة على الحياة والحرص على العيش بقوة وثبات، رغم خيباتها وأمانيها وأحلامها ومكائدها التي يمكن أن تعكر صفو الحياة وتقلبها إلى موت، ويأس، وقلق، وحزن، واكتئاب.

2. المناورة التشكيلية:

ونقصد بـ[المناورة التشكيلية]:

القدرة على تشكيل القصيدة، بتشكيلات لغوية شعرية، غاية في المباغتة المشهدية والمراوغة التشكيلية التي تقتضي تفعيل المشاهد والرؤى الشعرية، التي تباغت المتلقي بمناوراتها التشكيلية وقدرتها الإيحائية على التجاوز والإثارة

(1) المصدر نفسه، ص 187- 188.

والانتهاك.

وما يلفت النظر – في شعر نزيه أبو عفش – مناوراته اللغوية وقدرته الفنية العالية على مباغتة القارئ بتشكيلات لغوية مراوغة ومداليل شعرية ساخرة، غاية في التعرية والمكاشفة المدلولية.

ونمثِّل لإيقاع المناورات اللغوية والتشكيلات الفانتازية، بقوله:

"لئلا يبصرَ الجلادُ خوفَ ذبيحتِه.. فيخاف

عصبوا عينيِ الضحيةِ بمنديلٍ داكنٍ

وقالوا: بسم اللهِ...

قالوا "بسمِ الله.."،

كمن يقولُ "بسمِ الله..."

فصاروا شجعاناً.... طبعاً.... لم يبصروا دموعاً

إذ كانتِ الدموعُ تسيلُ عن أسفلِ بنطالِ الميت

فظلُّوا شجعاناً....

وطبعاً لم يخافوا

إذ كيفَ له أن يخافَ من لا يبصرُ تحديقةَ رجلٍ ذاهبٍ إلى الموت؟!

ظلوا شجعاناً...

هكذا، بعدَ أن عصبُوا عينيهِ (عصبوا الخوفَ)

لم يعدْ ثمةَ ما يدلُّ على جريمةْ: هكذا

تحوَّلَ الإنسانُ كلُّه إلى دريئة

وهكذا صارَ التسديدُ إلى اللحمِ سهلاً وممكناً تماماً كتسديدِ الرامي إلى أسفلِ

ومنتصفِ دائرةٍ مرسومةٍ على الهواء.

وهكذا – إذ سُمعتْ كلمةُ "نار" تأهبَ الرماةُ، بما يعرفُ عن الرماةِ من شجاعةٍ ورباطةِ جأشٍ.

ثم قالوا: "بسم الله...." وشدوا سباباتهم على زناداتِ البنادقِ.....

انتبه، شبيهي، انتبهْ! بين الزنادِ والدريئةِ ليس الهواء

بينهما، دائماً، قلبُ "أنا".. وقلبُ "أنت".

أنا خائفٌ وأنتظر

وأنت أيضاً..... لو أحدٌ يستطيعُ

لو أحدٌ يستطيع...."[1].

يؤسِّس الشاعر إيقاع قصيدته على المناورات اللغوية والمزاوجة الديالكتيكية الصاخبة بين جدلية التشكيلات اللغوية الفانتازية المثيرة التالية، التي تؤسِّس حركتها على المناورة الدلالية والتشكيلية في آن، كما في قوله: "**هكذا تحولَ الإنسانُ كلُّه إلى دريئة وهكذا صارَ التسديدُ إلى اللحمِ سهلاً وممكناً تماماً كتسديدِ الرامي إلى أسفلِ ومنتصفِ دائرةٍ مرسومةٍ على الهواء.**"، إن من يطالع القصيدة يلحظ إيقاعها السهل، لكن رغم ذلك كله يلحظ إيقاعها العبثي الصاخب الذي يضج بالثورة والتعرية والمكاشفة المدلولية، للممارسات الإجرامية التي تقوم بين الناس، فالشاعر ينتقد العادات التي تؤدي إلى الإجرام، متذرِّعين بالشرائع والتقاليد الدينية التي يحرفونها كما يشاؤون وكيفما يشاؤون بنوايا خبيثة، إذ يقول: "**ثم قالوا: "بسم الله...." وشدوا سباباتهم على زناداتِ البنادقِ.... انتبه، شبيهي، انتبهْ ! بين**

(1) المصدر نفسه، ص 145-147.

الزنادِ والدريئةِ ليس الهواء بينهما، دائماً، قلبُ "أنا".. وقلبُ "أنت"، فالشاعر يحاول كشف العادات السلبية والنوايا الخبيثة بين الناس من خلال زعزعة التراكيب وإسناداتها الجدلية، برؤى فنية كاشفة عن مساوئ هذه العادات بالتشكيلات الفانتازية وإيقاع مناوراتها التشكيلية على المستويات كلها.

ومن أشكال المناورات التشكيلية – في شعر نزيه أبو عفش – اقتناص الصور المعرِّية للمواقف الاجتماعية وجشع الإنسان وانتهاك حقوق أخيه الإنسان، كما في قوله:

"لأنْ ليسَ لي نابٌ ولا ظفرْ..

لا درعَ يصونُ قلبي

ولا مسدسَ تحتَ قميصي، لهذا، كلما دُعيتُ إلى وليمةِ شقيقي

أدعو الله أن يجعلني أصغرَ، وأرقَّ، وأضعفَ، وأقدرَ على النسيانِ، وأسهلَ ذوباناً في معدةِ الموتْ

أرتِّبُ خوفي كما يليقُ بشجاعٍ مشرفٍ على الذبحِ.

أتبسَّمُ

أخضرُّ

وأصفرُّ

أغضُّ عيني

أحبسُ أنفاسي

وهلعِي ودخاني.. وأحلمُ. (هلْ أحلمُ حقاً ؟ !..)، ثم، تماماً كميتْ، أو تماماً كشجاعٍ على هيئةِ ميتْ، أقفزُ إلى منتصفِ الطبقِ النحاسِ المذهَّبِ اللامعِ

الكبيرِ

مثلَ بجعةٍ بيضاءَ صغيرة مستحية

وعذراءْ

أقضمُ لعابي وأرتجفُ، ثم أستلقي بلا صوتْ

بلا صوتْ

وأنتظرُ ذوباني الهنيء في أمعاءِ شقيقي الصيَّاد"[1].

تتمفصل مداليل القصيدة – على دهشة المناورات التشكيلية، واقتناص الصور التمثيلية، ذات البعد المشهدي واقتناص المداليل المباغتة، من خلال تمثيل صورة بصورة، أو مشهد بمشهد، أو هيئة بهيئة، غاية في الحركية والمكاشفة المدلولية، كما في الصور المشهدية التالية، التي تتبدَّى في قوله: "**أقفزُ إلى منتصفِ الطبقِ النحاسِ المذهَّبِ اللامعِ الكبيرِ مثلَ بجعةٍ بيضاءَ صغيرة مستحية وعذراء**"، واللافت أن الشاعر يعرِّي الواقع الاجتماعي الرديء الذي يقوم على ديالكتيك الصراع بين مداليل "**البراءة والغدر**" و"**القوة والضعف**"، و"**الأمان والخوف**"، من خلال المكاشفة والمفارقة المدلولية بين الوفاء للإنسان والغدر الذي يطاله منه ، لهذا ينظر الشاعر إلى الآخر نظرة عدوانية ارتكاسية مأزومة مؤلمة، فالآخر – من منظوره – صياد، يصطاد أخاه الإنسان ويقتات من دمه رغم أنه شقيقه في الإنسانية، إذ يقول: "**أقضمُ لعابي وأرتجف، ثم أستلقي بلا صوتْ بلا أدنى صوت وأنتظرُ ذوباني الهنيءْ في أمعاءِ شقيقي الصياد**". إن هذه الصورة تعكس رؤيته المأزومة إلى الآخر، الذي يكنُّ له شتى أنواع الغدر، والخيانة،

(1) المصدر نفسه، ص 61-62.

والقتل، والانتهاك، محاولاً رصد المشهد بكل تفاصيله ودقائقه الصغيرة ورؤاه العميقة التي تضمر كثيراً من الدلالات والإيحاءات خلف بُناها اللفظية والتشكيلية الصريحة.

ومن أشكال المناورات التشكيلية تراكم الرؤى والدلالات واصطراعها داخل اللقطات الجزئية والمشهد النصي بشكل عام، كما في قوله:

"إلى الأمامِ أيها الناسُ الشجعانُ، سعاةَ بريدِ الموتْ

الأمامْ الأمام... أيتها الأممُ الحيةُ، المائتةُ، المذعورةُ، الحالمةُ، العمياءُ، الممجدةُ... جميعاً إلى الأمامْ: أيتها الحياةُ – أمَّ الندمِ.. أيتها النواميسُ والدياناتُ والعقائدُ

يا رسالاتُ العدمِ الخالدِ الحكيم: إلى الأمامْ.

وأنتِ أيضاً: أيتُها النسورُ الجوعى، والغربانُ المهلِّلةْ

وآكلاتُ الجيفِ المكللةِ أعناقُها بالبغضاءِ وأوسمةِ الدمِ

وما نُهبَ من ذهبِ أسنانِ الموتى. وأنتِ أيتها القوارضُ الكابوسيةُ

ناقرةَ الدموعِ

عاضةَ الأدمغةِ والأفكارِ

لاعقةَ أحلامِ القلوبِ المسفوحةِ على الصخرِ

إلى الأمامْ... جميعاً إلى الأمامْ: كلُّ ما ينبضُ

وكلُّ ما يأملُ

وكلُّ ما يحيا

وكلُّ ما يحلمُ.

وأنتنَّ أيضاً.. إلى الأمامْ أيتُها الأمهاتُ الملسوعاتُ – أمهاتُ الألمِ

المتضرعاتُ، الآملاتُ، المخذولاتُ، القانطاتُ ربَّاتُ العذابِ السرمديّ..

وأنتمْ طبعاً إلى الأمامْ.. يا أبناءَنا

ماضغي الأحلامِ

راضعي الموسيقا عابدي الوردِ

حائكي مكائدِ الليلِ

مباركي النهودِ الناهضةِ بحلماتِها البتولاتِ

ورثةَ الآلامِ

خطبَ البطولاتِ

عرسانَ المآتمِ

كهنةَ النورِ

شهداءَ الأملِ

الجنونِ الظلامِ....

إلى الأمامْ الأمام وحيثُ الميدالياتُ والمقابرُ

ومنصاتُ البطولةِ الملمعةُ بالدموعِ والمربوطةُ إلى قرونِ الآلهة

بأنفاسِ الخائفينَ وغصَّاتِ القتلى. إلى الأمامْ، حيثُ المجدُ... هيا.. تقدموا!

تقدَّموا، تقدَّموا، تقدَّموا: الموتُ وقتهُ ضيقٌ ولا يطيقُ الانتظار"[1].

يمفصل الشاعر الدلالات حول مثيرات التراكم الدلالي من جهة، والمناورات التشكيلية التي تعزِّز الحنكة التصويرية والتمفصلات الإسنادية المتجاورة من جهة

(1) المصدر نفسه، ص 117-119.

ثانية، إذ تعتمد على حركية الإسناد وغرابته ودهشة مناوراته التشكيلية، كما في قوله: **[يا أبناءَنا ماضغي الأحلامِ راضعي الموسيقا عابدي الورِد حائكي مكائدِ الليلِ مباركي النهودِ الناهضةِ بحلماتِها البتولاتِ ورثة الآلامِ خطب البطولاتِ عرسانَ المآتم كهنةَ النورِ شهداءَ الأملِ الجنونِ الظلامِ]**. واللافت أن مثيرات التراكم – في هذه القصيدة – تعتمد تراكم الأسماء والصور الديالكتيكية ذات التمفصلات الإسنادية الغريبة والتي ترصد – دون أدنى شك – واقع الحياة بكل جدلها، وصخبها من إنسان، وطير، وحيوان، راسماً من خلال هذه الحركة واقع الحياة المرئي بكل فوضاه وعبثه بماهية الوجود، كما في قوله: "**وأنتِ أيضاً: أيتها النسورُ الجوعى، والغربانُ المهللةُ وآكلاتُ الجيفِ المكللةِ أعناقُها بالبغضاءِ وأوسمةِ الدم. وما نُهبَ من ذهبِ أسنانِ الموتى**"، إن تراكم هذه المؤولات تعكس درجة من التراكم الدلالي والرؤيوي حول مؤولات نصية ارتكاسية محددة تعتمد الثورة على الواقع بكل ما فيه، فالشاعر يريد للأشياء جميعها أن تتقدم إلى الأمام، لتتمظهر برؤياها الحقيقية ومأساة وجودها الطاغي المحمل بشتى أنواع الانحرافات والانكسارات والنوازع الشريرة التي تضمرها في داخلها... لتنتهي إلى مصيرها الضيِّق المأزوم: مصير الموت، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**الموتُ وقتُه ضيقٌ ولا يطيقُ الانتظار**".

وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش – إيقاع قصائده على المناورات التشكيلية التي تختزن في داخلها مداليل عدة، منها إثارتها للجدليات والماورائيات والمتضادات التي تنمُّ على ثورتها القوية على الواقع والعادات والتقاليد والقيم والمثل العليا ، إنها تضمر ثورة عارمة على النفوس الإنسانية الجاحدة ونوازعها الشريرة من جهة

وثورتها على الذات وانكسارها ومأساة وجودها المأزوم الذي يقوم على التناقض والصراع والسعي إلى تزويق الأشياء من جهة ثانية، رغم دناستها وإغراقها في سلبيات الوجود والواقع وارتكاسات الواقع ومأساة الحياة.

3. التراكم الفني:

ونقصد بـ[التراكم الفني]:

تراكم الصور والرموز والدلالات، تراكماً عشوائياً، يقوم على التداعي والتنافر حيناً والموازاة والترادف حيناً آخر، مما يؤدي إلى تفاعل الدوال والمداليل فيما بينها تفاعلاً تاماً، مرده تراكم اللقطات والمشاهد الشعرية في المقطع الشعري الواحد، تبعاً لمثيرات الصور واللقطات الشعرية المكثفة للمشهد العام على المستويات كافة.

والملاحظ أن نزيه أبو عفش – يراكم الصور والمشاهد واللقطات الشعرية على المستويات كلها، كما في قوله:

"الإنسانُ شجرةُ آلامٍ وحيدةْ

حزينة، عارية، وتسبحُ في هواءٍ عارٍ. يا ربِّ: لو أكونُ شجرةً.. شجرةً حقيقية: تضحكُ، وتسبحُ، وتحلمُ، ولا تقولُ "اجعلوني": الأشجارُ لا تُجعلُ الأشجارُ: فقط.. تحلمُ..... الأشجارُ تنهضُ على أكتافِ نفسِها

تشربُ من ينابيعِ نفسِها

وتحلمُ خلوداتِ نفسِها

الأشجارُ خلودُ الأشجار

.... الأشجارُ خلودٌ بلا ذاكرة.

الذاكرةُ مقبرةُ الحياة

مقبرةٌ سيئةُ التأثيث

مليئةٌ بالبشرِ

والأعمارِ

والتوابيتِ

والممراتِ.. والنوافذِ المغلقة.

فإذن، يا ربِّ: احفظني في ذاكرةٍ نظيفةْ

احفظني في ذاكرةِ شجرةِ – قلبْ

احفظني جيداً وطويلاً

في ماءِ عطفكَ المملَّحِ: النسيانْ"[1].

يمفصل الشاعر مثيرات قصيدته على تراكم الصور والمفردات واللقطات الشعرية مفعِّلاً درجة إثارتها بالتوصيفات المشهدية التي تجعل المشهد أكثر انفتاحاً وأعمق رؤية وأشدَّ توصيفاً للرؤية الشعرية، فالشاعر يشعر بالعجز في هذا العالم المادي المأزوم الذي تزداد فيه الارتكاسات والمظاهر المؤلمة، متوسلاً إلى الله **[سبحانه وتعالى]** أن يجعله شجرة أو أن ينساه في ملكوته الكبير ، رداً على هذا العالم الظالم الذي يملك شتى أنواع الدمار والخراب من موت وقتل وتوابيت وأبواب مغلقة وكأنه يعيش في زنزانة الحياة، إذ يرى الحياة أشبه بالزنزانة لا يستطيع العبور من خلالها إلى عمق الأشياء وجوهرها الحقيقي الذي نشأت منه، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**احفظني في ذاكرةٍ نظيفةْ احفظني في ذاكرةِ شجرةِ – قلبْ احفظني جيداً**

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، دار الآداب، بيروت، ط1، ص 7 - 8.

وطويلاً في ماءِ عطفكَ المملَّحِ: النسيانْ".

واللافت أن التراكم الفني – في شعر نزيه أبو عفش – يتخذ مسارين: أحدهما: تراكم الأحداث والرؤى والصور الديالكتيكية المثيرة والثاني: تراكم المشاهد واللقطات الصاخبة بالانفعال والثورة على الواقع أو الذات، ونمثل للمسار الأول بقوله:

"ما أبغضكُم رعاةً: تذبحونَ سلامَ الشجرةْ

وتهينونَ سخاءَ المرأةْ

وتلوثونَ ضحكةَ بوذا – الوردْ

بضحكةِ ذابحِ الوردْ..

وتنامونَ على أملْ....

ما أتعسكم قديسين: تجمِّلونَ بالصبرِ حيرةَ الملهوفْ

وبالكوابيسِ غفوةَ اليائسِ

وتزرعونَ ورداً على شرشفِ عروسٍ مذبوحةْ.. ما أمرَّكم !.. كفى.. وكفى !

موتُوا لتشهدوا كيفَ سيفيضُ النورُ على ضفافِ المقابرْ

ويطلعُ النرجسُ من دماغِ الصخرةِ اليائسةْ.... موتوا.. لتضحكَ الحياة."[1].

يؤسِّس الشاعر شعرية هذه القصيدة على تراكم الأحداث والرؤى والمداليل الشعرية التي تعرِّي الواقع والعادات الاجتماعية السائدة وأرباب الشرائع الذين يتاجرون بالشرائع والأحكام الدينية بما يتفق وأهواءهم ومصالحهم الشخصية دون أن يراعوا ذمة أو وازعاً من ضمير، كما في قوله: **[ما أتعسكم قديسين: تجمِّلونَ**

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – ذاكرة العناصر، ص 65- 66.

بالصبرِ حيرةَ الملهوفْ وبالكوابيسِ غفوةَ اليائسِ وتزرعونَ ورداً على شرشفِ عروسٍ مذبوحةْ.... ما أمرَّكم !]، وقد جاءت لفظة "**ما أمركم**"، بمثابة المحفِّز الدلالي لدناءة أولئك القديسين الذين يتاجرون بالدِّين لطمس جرائمهم وانتهاكاتهم لحرمة الأبرياء. وهنا، يراكم الشاعر الدوال التي ترصد واقع الإجرام الذي ينتهك حرمة البراءة والجمال في الأشياء جميعها، ومن ضمنها مظاهر الطبيعة، لهذا يطلب من هؤلاء الظلمة أن يموتوا لتضحك الحياة وتزدهي بالبراءة والصفاء والجمال، إذ يقول: "**كفى.. وكفى ! موتوا لتشهدوا كيفَ سيفيضُ النورُ على ضفافِ المقابرْ ويطلعُ النرجسُ من دماغِ الصخرةِ اليائسةْ.. موتوا.. لتضحكَ الحياة**".

أما مثال تراكم المشاهد واللقطات الصاخبة فيتبدَّى جليّاً في قوله:

"**دفعتُ ضريبةَ حياتي**

صراخاً بما يكفي

وأحلاماً خاسرةً بما يكفي

وندماً على الأملِ بما يكفي

ولطالما قلتُ، لمن يعزِّي نفسه:

"**الشعراءُ يربحونَ بقدرِ ما يُحسِنونَ إدارةَ خسائرِهم..**"

وبهذهِ الطريقةِ فقطْ أمكنَني أن أخرجَ رابحاً على الدوام....

الآن: قُدّامك أيضاً تحت رايةِ غيابك أيضاً وأيضاً

سيأتي برابرةٌ آخرون يأكلونَ النساءَ كعرانيسِ الذرة

ويشربونَ الدماءَ بالشلمون

ويطلقونَ القنابلَ النوويةَ بالمقاليعِ وأقواسِ النشَّاب: سيأتي الماضي..... يومئذ، كما في ماضٍ، (كما في ماضٍ مضى..)

سيكونُ الرصاصُ ذهباً

والأسرَّةُ جلودَ بشر

والكؤوسُ أظلافَ بهائمٍ

سيأتي الماضي"[1].

هنا، تتراكم الدوال الشعرية بكثافة فنية عالية، بلقطات مشهدية متتابعة من جهة، وجمل وصفية متشابهة من حيث التراكيب والتتابع التشكيلي من جهة ثانية، كما في قوله: **[دفعتُ ضريبةَ حياتي صراخاً بما يكفي وأحلاماً خاسرةً بما يكفي وندماً على الأملِ بما يكفي]**، واللافت أن الشاعر يراكم الرؤى والدلالات والمشاهد مراكمة دلالية، ضاجة بالمداليل الشعرية المكثفة حول دائرة الماضي، وما حدث فيه من انتهاكات وتجاوزات في الرؤى والمشاهد الدراماتيكية الواقعية رغم فانتازيتها الإيحائية ومداليلها المستعصية، وهذا ما تبدَّى في قوله: "**سيأتي برابرةٌ آخرون يأكلونَ النساءَ كعرانيسِ الذرة ويشربونُ الدماءَ بالشلمون ويطلقونَ القنابلَ النوويةَ بالمقاليعِ وأقواسِ النشَّاب**". إن هذه الرؤى تعكس ثورة على الماضي وثورة على الحاضر الذي تتمخض عنه مداليل القتل والدماء والقنابل النووية والجرائم الوحشية، وكأن الماضي الهمجي من قتل، وذبح، وتنكيل سيعود من جديد ليتخذ المجرمون من جلد الإنسان غطاءً للأسرة أسرة الحكام والظالمين، دليلاً على فداحة الجريمة وهول المصير المنتظر، الذي يهدد البشرية والإنسانية جمعاء، إذ يقول:

(1) المصدر نفسه، ص 160-161.

"كما في ماضٍ مضى سيكون الرصاصُ ذهباً والأسرَّة جلودَ بشرٍ والكؤوسَ أظلافَ بهائمِ سيأتي الماضي". وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش – مداليل قصائده على التراكم الفني والإثارة المشهدية والتراكم الدلالي، من خلال تكثيف الرؤى والدلالات والمضامين الشعرية، لتبدو قصائدة بغاية المكاشفة المدلولية والرؤى الديالكتيكية الصاخبة بالتوتر والقلق والانفعال.

4. **الصدمة المشهدية:**

ونعني بـ [الصدمة المشهدية]:

المفاجأة النصية التي تتركها الجمل في تمفصلاتها الإسنادية، من حيث بداعة الاختيار وقدرتها على التفاعل مع الإسنادات اللغوية الأخرى داخل السياق كله من جهة، وداخل النسق الذي تنبثق منه الجملة النووية الأم من جهة ثانية، خاصة في فاصلة الختام، على نحو تتفاعل الجمل وتتضافر في تعميق فاعلية هذه الصدمة في إثارة المشهد الشعري على المستويات كلها.

وقد استطاع نزيه أبو عفش – في نصوصه الشعرية – أن يفاجئنا بصدمات تصويرية مفاجئة وصدمات لغوية غاية في الإثارة والمباغتة المشهدية، كما في قوله:

"خذوا الترابَ وما عليهِ واتركوا لنا الغيمة.

خذوا السمواتِ وما تحتها

واتركوا لنا تأتأةَ العصفور.

خذوا الثمرةَ والغصنَ وحفيفَ الأخضرِ في ورقةِ الحياة

واتركوا لنا ظلَّ الشجرة

خذوا البيتَ والحديقةَ والسياجَ وشمعداناتِ المذبحِ ورسنَ الجحشِ

وضحكةَ الساقية

وغرفةَ نومِ المعزاةِ...

واتركوا لنا بابَ الإسطبلِ

لنلصقَ عليهِ نعواتِ موتانا"[1].

يفاجئنا الشاعر – في هذه القصيدة – بمستواها الفني وقدرتها على خلق العلائق الفنية المثيرة على مستوى الإسناد، كما في قوله: **[تأتأةَ العصفورِ]**، من خلال المكاشفة المدلولية التي تعتمد لغة الواقع بمكاشفاتها الدالية والمدلولية وسردية التفاصيل الجزئية من ذكر للبيت، والحديقة، والسياج وشمعدانات المذبح ورسن الجحش، واللافت تفعيل الشاعر للصدمة المشهدية في فاصلة الختام، **[واتركوا لنا بابَ الإسطبلِ لنلصقَ عليهِ نعواتِ موتانا]**، وهذه الفاصلة جاءت رداً على فعل الأخذ الذي استغرق دوال لغوية كثيرة وجاءت فاصلة الختام لتبيِّن التجاوز اللغوي والتماهي الأسلوبي والإدراك النفسي لمداليل المشهد، وكأن الشاعر فقد كل شيء ولم يبق له إلا باب الإسطبل ليلصق عليه نعوات الموتى، دليلاً على مأساة المشهد وفقد جميع العناصر الوجودية المثيرة التي يملكها، مما جعل المشهد عقيماً دالاً على انكسار وتشظ وإحساس بالعدم واللاجدوى والعقم الوجودي.

وقد تتمحور الكثير من قصائد نزيه أبو عفش على فنية الصدمة المشهدية التي تحرك العلائق اللغوية وتفاعل المدلولات الشعرية تفاعلاً مثيراً في السياق الذي

(1) المصدر نفسه، ص 182-183.

ترد فيه، بوصفها محفزات لغوية تستقطب القارئ وتثيره، كما في قوله:

"لا يا أبتي

لستُ ابنَك، لستُ حفيدَك، لستُ وريثَ خطاياكَ ولا منشدَ أعراسكَ، لستُ أخاكَ ولا عبدَكَ، لا القديسَ ولا الخاطئ،

لستُ يهوذا النادمَ يتمرغُ تحتَ صليبِ يسوع

لكي يطلبَ غفرانَ يسوع... ولستُ يسوعَ لكي أمنحَه مغفرتي

لستُ سوى نفسي.. خرجتْ من ظلمتِها الأولى

فأضاءتْ هذا الطينَ البالي برنينِ تعاستِها

وجميلِ خطاياها.. نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ

ومرضعةِ الوردِ حليبَ الوردْ.. بنتِ الحلزونِ اللائبِ والدودِ الأعمى

والنحلِ السكرانْ.. بنتِ عذابِ الإنسانْ"[(1)].

يعتمد الشاعر الصدمة التصويرية أو اللقطة الجدلية الغريبة التي تعزِّز مداليل الاغتراب الوجودي بتشويه الأشياء وبعثرتها بأسلوب عشوائي غير إدراكي، كحالة من الارتكاس النفسي والقلق والتوتر محاولاً تطهير الإنسان من الدناسة التي لحقت به بصور مشهدية مباغتة، كما في قوله: **[لستُ سوى نفسي.. خرجتْ من ظلمتِها الأولى.. نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ... بنتِ عذابِ الإنسانْ]**. وهكذا، يبدأ الشاعر نصه بأسلوب سردي ممطوط بسيط، لكن سرعان ما يفعِّله بالمداليل المباغتة التي تدل على قلق الشاعر من قسوة الإنسان لأخيه الإنسان، مكرساً انفعالاته وحالاته الشعورية بالجمل المباغتة التي تأتي عفوَ الخاطر غير متوقعة

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، ص 93 - 94.

لدى القارئ من بعيد أو قريب، كما في قوله: **[نفسي الأولى بنتِ الأعشابِ ومرضعةِ الوردِ حليبَ الوردْ.. بنتِ الحلزونِ اللائبِ والدودِ الأعمى والنحلِ السكرانْ.. بنتِ عذابِ الإنسانْ]**.

وقد يعمد الشاعر نزيه أبو عفش إلى هذا الأسلوب الفانتازي الجدلي، في محاولة منه إلى تفعيل مداليل الصور الشعرية بالمباغتات المشهدية والانحرافات التشكيلية، كما في قوله:

"**السنونو الحزينْ**

السنونو الطائش

يقطعُ الهواءَ كشهقة.. ويضوِّي النهارَ بسوادِ حيرته من طرفِ السماءْ

إلى طرف السماءْ..

يرسمُ طرقاً.. وأفكاراً

ويجرِّحُ بتعاستهِ الهواءَ الأزرقْ

مضموماً كسهم

موجِعاً كقبلةْ"[1].

يؤسِّس الشاعر دينامية قصيدته على المباغتات المشهدية أو الصدمات المشهدية، كما في قوله: **[ويجرحُ بتعاستهِ الهواءَ الأزرقْ مضموماً كسهم موجِعاً كقبلةْ]**، واللافت أن الشاعر – بهذا الأسلوب المراوغ في التقاط الصور المبتكرة – يؤسِّس الجمل الشعرية ويعمق مداليلها، لتبدو صوره ذات حراك مدلولي وإيحاء فني مباغت غاية في الحرفنة والمناورة التشكيلية. وهكذا، يؤسِّس نزيه أبو عفش بنية

(1) أبو عفش، نزيه، 2005 – الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1،ج2، ص 252.

قصائده على دهشة الصدمات التصويرية المباغتة التي تثير المتلقّي، بنقله من حيز دلالي بسيط إلى حيز دلالي أكثر عمقاً وتعقيداً، معتمداً طريقة السرد الفانتازي الجدلي ، إذ سرعان ما يمفصل السرد بالتشكيلات المراوغة التي تفعِّل المشهد وتبئر مدلوله الشعري.

5. شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة:

ونقصد بـ [شعرية القصائد اللوحة أو القصائد الصورة]:

القصائد التي يزركشها الشاعر بالألوان ويرسمها رسماً دقيقاً لمشاهد متضاربة، تعكس حركة مشهدية واضحة بأشكال وألوان محددة، تمتد إلى رقعة تشكيلها، لتبدو متداخلة الخطوط والألوان والتفاصيل الجزئية، على نحو تتفاعل المداليل في القصيدة وتتداخل الجمل، تبعاً لمثيرات كل صورة ملتقطة أو مشهد شعري مجسد على امتداد فضاء القصيدة.

وقد نوَّع نزيه أبو عفش في قصائده، من القصيدة اللقطة إلى القصيدة الومضة إلى القصيدة الملحمية إلى القصيدة اللوحة أو القصيدة المشهدية، إلى القصيدة التوصيفية التي تعتمد عنصر السرد أساً دلالياً ومدلولياً لها في تكوين جزئياتها، وقد لفتتنا قصائده اللوحاتية أو المشهدية التي تباغت المتلقّي بتداخل عناصرها وتفاعل ألوانها وتناغم خطوطها في بنية القصيدة، على نحو تشكل لوحة فسيفسائية متكاملة العناصر، والخطوط، والألوان، كما في قوله:

"كيلا تشيخَ روحي من الوحدةِ والظلام

وانعدامِ الودِّ

أرسمُ على جدارِ زنزانتي وردةً يشمُّها السجَّان... فيبكي،

أرسمُ وجوهَ نساءٍ باسمات

وأشجاراً تهزُّها الريحُ في الأماسي..

أرسمُ عصفوراً وأبسطُ السماءَ لجناحيهِ

أرسمُ قلباً مطعوناً بسهم

وأكتبُ كلمةَ "حبّ..."

أرسمُ فراشةً مثقلةً بالنورِ وطلعِ الأزهارِ

وحفيفِ أهدابِ الملائكة..

نجوماً زرقاءَ تشعُّ في أحلامِ الموتى

وقمراً خجولاً يجمِّلُ خوفَ الهاربينَ في الليلْ

أرسمُ طرقاً صاعدةً في الجبالِ

ودرجاً أبيضَ يعينُ الملائكةِ في الارتقاءِ إلى المعصيةْ.

ثم... أضيفُ الماعزَ والرعاةَ والعشَّاق الذين – بأغانيهم – يعبِّدونَ الطريقَ إلى السمواتْ

أرسمُ البنفسجَ والغزلانَ وأزهارَ السيكلامان

أرسمُ شاخصةً خضراءَ كبيرة

ترشدُ العصافيرَ إلى قصائدي

ولا أنسى

لا أنسى أخيراً تأليفَ بابٍ واسعٍ رشيقٍ يتسللُ منهُ العاشقونَ لمواساتي في

منتصفِ كلِّ ليلْ"[1].

هنا، يعمد الشاعر إلى الرسم التشكيلي في رسم القصيدة اللوحاتية، إذ يرسم المشاهد واللقطات رسماً دقيقاً ملحوظاً، كما في قوله: **[أرسمُ وجوهَ نساءٍ باسماتٍ وأشجاراً تهزُّها الريحُ في الأماسي.. أرسمُ عصفوراً وأبسطُ السماءَ لجناحيهِ أرسمُ قلباً مطعوناً بسهم وأكتبُ كلمةَ "حبّ..."]**، إن هذا الأسلوب في جمع الصور وتنسيقها رغم تباعد عناصرها واختلاف مؤشراتها الدلالية، ينمُّ على تفاعل المشاهد والصور اللوحاتية، وكأن الشاعر يرسم الكلمات والصور رسماً دقيقاً لحالات وصور ولقطات مشهدية متباعدة، إذ إن الشاعر يرسم المشاهد بريشة فنان تشكيلي بارع، يشكِّل اللوحة من عناصر متضادة متباعدة، إذ يجمع الغزال إلى العصفور إلى الأشجار إلى أحلام الموتى إلى القمر الخجول إلى الرعاة إلى أزهار السيكلامان إلى حفيف أهداب الملائكة، بأسلوب توصيفي تصويري بارع غاية في المباغتة والإثارة المشهدية، مفعِّلاً إيقاع القصيدة بقوله: "**ولا أنسى لا أنسى أخيراً تأليفَ بابٍ واسعٍ رشيقٍ يتسللُ منهُ العاشقونَ لمواساتي في منتصفِ كلِّ ليلْ**"، وعلى هذا النحو، يؤسِّس نزيه أبو عفش – قصائده اللوحاتية على رسم أبعاد المشاهد والصور رسماً دقيقاً أشبه ما يكون بالفنان التشكيلي البارع الذي يمزج بين الألوان مزجاً فنياً مثيراً على الصعيد التصويري والمشهدي في آن.

ومن ذلك نأخذ القصيدة التالية:

"**خذوا الإصبعَ والأنفَ والقدمَ والذراعَ..**

خذوا نصفَ الهواءْ

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 234-236.

ونصفَ اللقمةْ

ونصفَ الماءْ

ونصفَ الشمسِ

ونصفَ الغيمةْ

ونصفَ الترابْ

لكن.. لا تمدُّوا أصابعَكم إلى روحي: روحي تتوجعُ وتوجعُ

بروحي أضحكُ وأبكي وأباركُ نعمةَ الحياةْ.

بروحي أغضبُ وأكرهُ وألتمسُ لكم الغفران

بروحي أقدسُ الشجرةَ والمعزاةَ والبئرَ

وأثرَ خطوةِ الإنسانِ على الأرض.

بروحي أقولُ للصباحِ: صباح الخيرْ..

وللمرأةِ: يا حبِّي..

وللطفلِ: أيها الأملُ لكنْ، بدونِ الويلِ لكم ولي..

بدونها أنتم موتى"[(1)].

يعتمد الشاعر في تفعيل إيقاع قصيدته على التناغم التصويري والاقتناص المشهدي في تصوير المشاهد المرئية، فالشاعر يعاني من الاغتراب والوجاعة الداخلية، لهذا، يردد الكلمات وأصداءها ترداداً اغترابياً حزيناً، كحالة من الإحساس بالتأزُّم والقلق من تناقضات الحياة وارتكاساتها المؤلمة، فالشاعر يتخلَّى عن كل شيء إلا روحه فهو لا يريد لأحد أن يعكر صفوها، لأنه بدون هذه الروح الصافية

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 426-427.

التي تطهر الأشياء من دناستها يشعر بالموت والتلاشي من جراء تراكم مآسي الحياة وارتكاساتها المؤلمة، فهو من الممكن أن يتخلَّى عن لقمة العيش وكل ما يلزم المرء للحياة باستثناء هذه الروح التي يرى الأشياء من خلالها بمنظار جمالي يجعله يقول للجميع: صباح الخير صباح... صباح السلام والحب والمودة والمحبة والسر، وهكذا اعتمدت، قصائد نزيه أبو عفش على دهشة التصوير وبراعته، لتبدو قصائده لوحات تشكيلية في بناها وصورها المشتقة من الطبيعة ومظاهرها الحية.

6. شعرنة النداء ومداليله المفتوحة:

من مداليل التجربة الشعرية – عند نزيه أبو عفش – تركيزه المطلق على الآخر، إذ يتوجَّه دائماً إلى الآخر، توجُّهاً ظاهراً للعيان، سواء أكان هذه التوجُّه بالنداء أم بالطلب، أم بالسؤال، محاولاً تكثيف رؤاه الوجودية من خلال التوجُّه إلى الآخر ومحاورته محاورة فنية كاشفة عن مداليل غاية في العمق والانفلات الرؤيوي والتخييلي في آن.

يقول نزيه أبو عفش في قصيدته الموسومة بـ[المسيح] ما يلي:

"حجرٌ يئنُّ على أنيني، أبتي، فماذا يعتريني ؟
أم حلَّ بي دمُ صاحبي في يومِ جمعتِه الحزينِ ؟! أبتاهُ، يا أبتاهُ
لو أني المسيحُ لكنتُ قد برَّأتُ من موتي عدوي
ورميتُ وزرَ دمِي عليَّ
أو كنتُ قد هيأتُ لي عرشاً وبعثرتُ النجومَ على ردائي
ونزلتُ من علياءِ جلجلتي إليكَ

مخلّفاً قدري ورائي

ورميتُ بينَ يديكَ ما حملتني.. وبكيتُ

لكن.. كلما حاولتُ أن أبكي

يا ربِّ يمنعُني حيائي.

قلبي عليَّ وساكنو قلبي عليَّ

أهبُ الصليبَ زلالَ روحي

فتسيلُ روحي من يديَّ

وإذن، فمن يبكي معي إن كنتُ لا أبكي عليَّ ؟ !

أبتاهُ

خذ بيدي أو أشفقْ عليَّ

إلى متى أمضي إلى ما لا أطيقُ ؟ يجرني قلبي إلى طرقٍ تضيقُ ولا يضيقُ

تعبتُ، يا أبتي، تعبتُ

تهشمتْ روحي

وسالَ على القميصِ غُلافُها الأزرقُ أم أنتَ تحسبُني المسيح ؟

أنا المسيحُ على مياهِ البحرِ أمشي.. ولا أغرقُ"[1].

هنا، جاء النداء حاملاً مثيرات عدة، تتأتَّى من إثارته الشكوى والألم والتمني والرجاء، والأمل بالخلاص من واقع ظالم قائم على الضيق والتعب، إذ يقول: **[تعبتُ، يا أبتي، تعبتُ تهشمتْ روحي وسالَ على القميصِ غلافُها الأزرق]**، وقد جاء النداء في كل مرة حاملاً مداليل جديدة، تبعاً لجملة النداء وملصقاتها الفعلية أو

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 100-101.

الاسمية، لكن غالباً ما يقرن هذه المعاناة بسؤال ممطوط يفتح الدارة الدلالية على أشدها، كما في قوله: "**حجرٌ يئنُّ على أنيني، أبتي، فماذا يعتريني ؟ أم حلَّ بي دمُ صاحبي في يومِ جمعتِه الحزين أهبُ الصليبَ زلالَ روحي فتسيلُ روحي من يديَّ وإذن، فمن يبكي معي إن كنتُ لا أبكي عليَّ ؟ !**". وهكذا، يُشَعْرِنُ الشاعر مداليل قصيدته، بشتى الأساليب، متبعاً أسلوب النداء والسؤال الذي يباغت المتلقِّي بتمطيطه التأملي الاستغراقي في مداليل السؤال ومثيراته المفتوحة، ومن ذلك قوله أيضاً:

"**فإذنْ يا أبتي لا تظلمني.**

لا آثامي تبعدني عنكَ

ولا آلامي تشفعُ لي عندكَ فإذنْ: ماذا أفعلُ ؟ أنتَ هنا

وأنا قُدَّامكَ، خلفكَ، بينَ يديكَ

شقيٌّ، لمَّاحٌ، نكدٌ، قدوسٌ، طماعٌ، وكريمٌ، تعسٌ، مكَّارٌ قاسٍ وعطوفٌ، نزقٌ ورقيقُ القلبِ.. إلى آخره...

فإذنْ قلْ لي

ماذا أفعلُ كي أرضيكَ فلا أظلمُ نفسي ؟ ماذا أفعلُ لي أو لك

وأنا لستُ سوى هذا الضيفِ العاري؟!

مائدتي قدَّامي.. وأجوعُ... نبيذي مبذولٌ، ورغيفي مأكولٌ، وبساطي ممدودٌ من بابِ البيتِ إلى بابِ الدنيا... وأنا عارٍ وخجولٌ فإذن ماذا أفعل؟

قلتُ: أمدُّ يدي

فمددتُ يدي

كي أبعدَ عن لحمي المأكولِ ذراعَ شبيهي الآكل

وجمعت بساطي عن باب البيت لكي أحمي أيتام البيتْ

وجعلتُ لنفسي سوراً وحديداً ومخالبَ كي يعرفَ أعدائي أني مثلهم: عالٍ وقويٌّ

وجعلتُ لقلبي أحزاناً ولعيني دموعاً لا ضعفاً أو جبنَ فؤادٍ.. لكنْ.. كي يعرفَ عمِّي الإنسانُ أنه ابنُ أخيه الإنسانِ ابنُ عذابِ الإنسانْ"[1].

هنا، يأتي النداء مثيراً نفسياً عاطفياً، دالاً بوضوح على اغتراب الشاعر بجمل تحمل معها الكثير من الآلام والأحزان من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، مؤكداً أنه إنسان شقي في هذه الدنيا، لا يملك لنفسه شيئاً سوى الاستسلام والرضوخ لمكائد الإنسان... دالاً على حالة العجز التي يعيشها بوضوح تام، كما في قوله: "**مائدتي قدامي.. وأجوعُ... نبيذي مبذولٌ، ورغيفي مأكولٌ، وبساطي ممدودٌ من بابِ البيتِ إلى بابِ الدنيا... وأنا عارٍ وخجولٌ**"، وهنا، يصور الشاعر بالنداء ومداليله واقع الظلم الذي يعيشه الإنسان بصور سوداويه، غاية في الرهافة والشعور والإحساس، كما في قوله: **[وجعلتُ لنفسي سوراً وحديداً ومخالبَ كي يعرفَ أعدائي أني مثلهم: عالٍ وقويٌّ وجعلتُ لقلبي أحزاناً ولعيني دموعاً لا ضعفاً أو جبنَ فؤادٍ.. لكنْ.. كي يعرفَ عمِّي الإنسان أنه ابن أخيه الإنسان ابنُ عذابِ الإنسانْ].**

واللافت أن مداليل السؤال والاستفهام والنداء تأتي متفاعلة في السياق

(1) أبو عفش، نزيه، 2003 – إنجيل الأعمى ، ص 94 - 96.

الشعري من ناحية التوظيف الفني المثير على المستويات كلها، مما يؤدي إلى تفاعل المثيرات الأسلوبية التي تعمل على تنمية الدلالة وتكثيفها وتحولها المستمر من دلالة إلى أخرى ضمن السياق الشعري، وهذا الأسلوب الفني في التعامل مع اللغة لبثِّ إيحاءاتها ودلالاتها يسهم في التعبير عن مكنون الذات بدقة وما تخفيه من ارتكاسات واغترابات داخلية، مردها نزوع الذات إلى المثل العليا لتطهير الإنسان من دناسة أخيه الإنسان، وهذا ما عبَّر عنه أبو عفش في نصه السابق.

نتائج واستدلالات:

1. إن عالم القصيدة – عند الشاعر نزيه أبو عفش – عالم إشكالي مفتوح، يقوم على خلق التفاعل والالتحام بين الدوال، خاصة في السياقات التي تضج بمشاعر القلق، والاغتراب، والثورة على الواقع ومثيراته واصطراعه الديالكتيكي المستمر، محاولاً، تصوير هذه المشاهد بلغة تميل إلى التوصيف الشعوري الدقيق أكثر من التجميل والتخييل الفانتازي البعيد المغرق في الاصطناع والتنامي التخييلي المؤدلج.

2. إن القصيدة – عند أبي عفش – تعتمد السرد والخطف المشهدي، إذ يحاول الشاعر تفعيل قصائده بالمباغتات التصويرية والتناغم الإيحائي بين المداليل كافة، وعلى هذا تعتمد شعرية العفش على إثارة المفاجآت التشكيلية وحسن التقاط المثيرات التي يمكن أن تفجِّر المشاعر، وتمنح القارئ رؤية دلالية متجددة، تفتح آفاق الرؤية لديه بشكل متجدد، وتتابع مستمر، كلما أوغل القارئ في قراءة قصائده الاغترابية الحزينة ذات الصخب الدلالي والانكسار المشهدي.

3. ما يلفتنا – في لغة العفش – التمطيطات السردية التي تستقصي أبعاد الجمل وتمنح القارئ الرؤية بوضوح وعمق دلالي، بمعنى أدق: إنه يعطي الجملة حقها التوصيفي بتمطيطاتها السردية، لتكتمل الرؤية وتتضح أمام القارئ دون إعمال فكر، أو غموض، أو تشظٍّ في المداليل، وهذا ما يجعل العفش شاعر المثيرات النصية بلغة سهلة محاكية للذات الإنسانية ورؤاها التجريدية العبثية بمظاهر الأشياء، لخلق إثارتها ولغتها المشهدية المثيرة.